

**Radboud Repository**

Radboud University Nijmegen



## PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/111146>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

JEROEN DERA

## Een kind met een hartaanval. Over het handschreeuwoor van Tonnus Oosterhoff

Tonnus Oosterhoff, *handschreeuwoor*. Druksel, Gent, 2008.

I

IN ZIJN ESSAY ‘ARM INTERPRETEREND BREIN’, opgenomen in de bundel *Ook de schapen dachten na* (2000), onderscheidt Tonnus Oosterhoff twee manieren van lezen. ‘Bij de eerste manier zie ik dóór de tekst de werkelijkheid, meen die althans te zien’, schrijft de dichter. Als illustratie dient het sonnet ‘Ligstoel’ van Herman de Coninck, dat met zijn beeldende passages een werkelijkheid in het leven roept waarmee de lezer bekend is. In de woorden van Oosterhoff functioneert een dergelijk gedicht als een voertuig naar kennis van de wereld. De Conincks versregels refereren, met andere woorden, aan een voor de lezer overzichtelijke realiteit.

Tegenover deze referentiële manier van lezen, die plausibele interpretaties van de beschouwde poëzie oplevert, plaatst Oosterhoff ‘de *onbegrijpende* manier, die op zien lijkt meer dan op kijken, op horen meer dan op luisteren’. Om deze leeswijze vragen bijvoorbeeld de gedichten van F. van Dixhoorn, die zich niet laten vangen in een allesomvattende interpretatie. De lezer die probeert zulke poëzie te herleiden tot een les over de werkelijkheid, zo betoogt Oosterhoff, tast onvermijdelijk in het duister. Desalniettemin levert de onbegrijpende manier van poëzie lezen, waarbij men vaak toch een zekere samenhang weet te construeren, iets op. De dichter besluit tentatief: ‘Zeg ik het zo goed: De tweede manier van lezen is *structuur ervaren*. Als het begrip dat naar de wereld buiten het gedicht leidt, gebroken is, en er door allerlei vormen en signaleringen — elke dichter heeft eigen methoden — toch een besef van coherentie is, wordt poëzie als muziek, een dans van samenhangen.’

Met zijn tweedeling plaatst Oosterhoff zich, zij het niet expliciet, in een langere traditie. Zijn aan elkaar tegengestelde manieren van lezen roepen eerdere opposities in herinnering — denk bijvoorbeeld aan het onderscheid dat Gerrit Kouwenaar in de bloemlezing *Vijf 5 tigers* maakte

tussen traditionele ‘mededelingspoezie’ en de experimentele poezie waarin taal geen middel, maar doel is — en de vergelijking tussen poezie en muziek werd eerder al door onder meer Hans Faverey geformuleerd. Tegelijkertijd laat Oosterhoffs betoog in ‘Arm interpreterend brein’ zich mooi verbinden met zijn eigen poetische oeuvre, dat herhaaldelijk is gekarakteriseerd in termen van excentriciteit en complexiteit, en vaak tot de tweede manier van lezen dwingt.

Vooralsnog lokte Oosterhoff het lezen als ‘structuur ervaren’ het heftigst uit in zijn bundel *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* (2003) en in zijn digitale poezie. In het gedrukte gedicht ‘Je bent (net als) een zieke beuk je blad’ heeft de dichter een traditionele, referentiele lezing onmogelijk gemaakt door woorden in het gedicht radicaal door te strepen en dwars door de strofen moeilijk leesbare, handgeschreven hanenpoten aan te brengen, die volledig de aandacht opeisen voor de vorm van het gedicht. Van zulke kladblaadjespoezie vinden we in de bundel meer voorbeelden, die de lezer steeds heel letterlijk de structuur van Oosterhoffs werk laten ervaren.

Op de cd-rom die bij *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* is gevoegd, exploreert Oosterhoff de tegenpool van het handgeschreven woord. De digitale, bewegende gedichten die daaruit voortkomen, hebben echter met Oosterhoffs gepriegel gemeen dat zij een traditionele lezing blokkeren. Deze poezie overkomt de lezer letterlijk, of (in de woorden van Hans Groenewegen): neemt hem in regie. Wie in het gedicht ‘berg’, dat lange tijd te lezen was op de website van de dichter, alle woorden op zich wil laten inwerken, komt ogen en vooral tijd te kort: sommige gedichtelementen verschijnen slechts een fractie van een seconde op het scherm — in gezelschap van andere knipperende woorden nota bene — en verdwijnen voor ze goed en wel gezien zijn. Dat een sluitende, referentiele lezing hierdoor wordt geblokkeerd, behoeft nauwelijks een betoog.

Zowel de digitale als de doorgekraste gedichten geven er blijk van dat Tonnus Oosterhoff een dichter is die moeite heeft met ‘volmaakte’ poezie. In hun boek *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* stellen Thomas Vaessens en Jos Joosten dan ook terecht dat Oosterhoff zich verzet tegen gedichten die ‘af’ zijn. Niet voor niets verdwijnen de bouwstenen van de bewegende gedichten voortdurend van het scherm en begint deze poezie steeds opnieuw. Ook Oosterhoffs gekras in zijn gedrukte werk past bij die afrekening met het volmaakte gedicht: blijkbaar kan de dichter zich niet verzoenen met het afgeronde eindproduct dat een gedicht in een bundel toch is.

Toen begin 2008 *Ware grootte* verscheen, de langverwachte opvolger van *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*, viel het veel critici op dat Oosterhoff minder experimenteel was geworden. Het

belangrijkste argument luidde dat zijn nieuwe gedichten ‘ongehavend’ waren. Inderdaad publiceerde de Koning der Kwallen, zoals Daniel Rovers de dichter met een knipoog naar Lucebert karakteriseerde, met *Ware grootte* een bundel waarin de gedichten typografisch als ‘af’ kunnen worden beschouwd. Toch valt ook hier heel wat structuur te ervaren, al is het maar op syntactisch niveau: regels als ‘brappelpot potloodkrabbel zeg met wie vieren jullie ik ben een / mijn potlood valt in hond, mijn stem vormt het hond woord’ lenen zich niet bepaald voor een De Conincklezing.

Wie op basis van *Ware grootte* toch meende dat Oosterhoffs experimentele lusten in 2008 waren ingedamd, kwam in het najaar bedrogen uit. Toen verscheen, geheel in de marge, de bibliofile bundel *handschreeuwkoor* bij uitgeverij Druksel te Gent. Dit boekje, waarvan slechts honderdertig (gesigioneerde) exemplaren bestemd zijn voor de handel, is alleen via de website van de uitgeverij te bestellen en bleef onopgemerkt door de literaire kritiek. Dat is jammer, want Oosterhoff snoert hier elke criticus de mond die beweerd had dat hij ‘traditioneler’ was geworden: *handschreeuwkoor* is een radicaal experiment met handschrift, waarin slechts een gedrukt gedicht is opgenomen. Meer dan op een gedichtenbundel lijkt dit op een kijkboek — of beter: een *zieboek*, want van Oosterhoffs gekrabbel en gekras is soms met de beste wil van de wereld niets te maken:



‘Arm interpreterend brein!’ roept de lezer met Oosterhoff: het lezen als ‘structuur ervaren’ wordt hier tot het uiterste doorgevoerd.

Wie de moeite neemt om *handschreeuwkoor* nader te bekijken en Oosterhoffs bewust slordige handschrift probeert te decoderen, heeft veel moeite om aan de regie van de dichter te ontsnappen. De bundel, die uit vijf afdelingen bestaat (door Oosterhoff pesterig van een leesbare, want gedrukte, titel voorzien), opent met de negen pagina's tellende gedichtencyclus 'ga even liggen en stond niet meer op'. De eerste regel van deze cyclus is nauwelijks te ontcijferen, en wie erin slaagt, leest iets weinig bemoedigends als:

Ik schrijf, tik je een handschreeuw,  
handschreeuwkoor, hardschreeuwkoor,  
zodat je het half snapt.

Oosterhoffs ontspoorde hanenpoten mogen met recht een 'handschreeuwkoor' worden genoemd, een woord waarin het muzikale aspect van deze poezie — dat de dichter zo typerend acht voor het lezen als 'structuur ervaren' — benadrukt wordt. Zoals muziek slechts genoten kan worden bij gratie van de vorm, zo ontleent ook dit 'koor' zijn esthetiek niet aan zijn inhoud. Oosterhoff laat zijn hand dan ook bewust schreeuwen: de lezer dient dit werk slechts 'half' te snappen.

Voor de lezer die deze waarschuwing van de dichter laat varen en een poging doet een kern in diens irrationele woordenweb te vinden, toont Oosterhoff zich een wrede god. Naarmate 'ga even liggen en stond niet meer op' zich met het omdraaien van de pagina's verder ontrolt, worden de hanenpoten niet alleen kleiner en onleesbaarder, maar ontsnappen ook steeds minder passages aan Oosterhoffs doorkraswoede. De openingsregel van de vierde pagina ('Ik ga even liggen. En stond niet meer op.') waaraan de titel van de cyclus is ontleend, wordt iconisch gespiegeld in de vorm ervan: in de steeds slechter leesbare gedichten is een wederopstanding van het lyrische ik onmogelijk geworden.

Met de ondergang van het 'ik' treft de ervaren Oosterhofflezer een belangrijk thema van zijn werk in *handschreeuwkoor* aan. Al ontcijferend kan hij nog enkele andere topoi onderscheiden. In de eerste plaats valt de nadruk op de ontspoorde psyche op, die Oosterhoff in eerdere bundels al thematiseerde via verwijzingen naar afasie, dementie en schizofrenie. In *handschreeuwkoor* wordt de lezer een irrationele geestestoestand, waarvoor de dichter in zijn poezie dikwijls een fascinatie tentoonspreidt, aangeraden als medicijn tegen het donderende handschreeuwkoor dat hem overweldigt. Op de zesde pagina van 'ga even liggen en stond niet meer op' gebiedt Oosterhoff: 'Lees dit met mescaline in je donder en je weet alles.' Deze drug, die sinds *The Matrix* een cultstatus geniet, staat bekend om zijn hallucinerende werking, en kan volgens psychonauten tot werkelijk kosmische ervaringen leiden. Wie

125 Oosterhoffs gedichten werkelijk wil *weten*, zo deelt *handschreeuwkoor* mee, dient zich uit een rationele toestand (en leeshouding) te bevrijden en moet zich wenden tot middelen die de hallucinatie van deze poezie evenaren of misschien zelfs overstijgen.

Niet alleen de ontspoorde geestelijke toestand kan op Oosterhoffs interesse rekenen. Uit *handschreeuwkoor* blijkt ook zijn fascinatie voor lichamelijke gebreken, al is het maar omdat het handschrift soms afkomstig lijkt van een parkinsonpatient. ‘Een kind met een hartaanval’, lezen we in de openingscyclus — misschien wel de meest treffende benaming voor deze handgeschreven poezie, die in het kladstadium blijft haken. De hartaanval is echter niet het enige lichamelijke falen dat door de dichter wordt opgetekend. De tweede cyclus in de bundel — de titel ‘wie trekt mijn dood lichaam uit bed?’ is veelzeggend — toont een dialoog tussen twee getekende figuurtjes van het vrouwelijke geslacht, die expliciet aan elkaar gespiegeld zijn. Hebben de beide figuren op de openingsplaat nog een enkele regel tekst, op de tweede pagina doemen al meer woorden op:



Het betreft hier misschien wel de best leesbare gekrabbelde woorden in *handschreeuwkoor*, en ze hadden zomaar in een van Oosterhoffs andere bundels kunnen staan. Zegt de een: ‘Boksen met Becker spierdystrofie, ik geef het je te doen. Hard lopen met de ziekte van Strumpell.’ Antwoordt de ander: ‘Gelukkig is er die grote ongevoeligheid voor pijn die in de familie zit.’ De afgebeelde figuren lijken inderdaad aan dergelijke spierziektes te lijden: de lijntjes voor de buik en de golvende lichaamscontouren suggereren de spasmes die Strumpell kenmerken. Het beeld van de ‘ongevoeligheid voor pijn’ is tamelijk absurd, maar tegelijkertijd volstrekt logisch: deze figuren zijn van nature pijnvrij, want *getekend*.

Ondanks het feit dat deze collage illustratief is voor Oosterhoffs obsessie met lichamelijke gebreken, roept ze diens fascinatie voor het brein in herinnering. De twee afgebeelde figuren doen denken aan een bovenaanzicht van de menselijke hersenen, en lijken ook te verwijzen naar de derde inktvlek uit de beroemde rorschachtest, waarvan de psycholoog Oosterhoff het bestaan moet kennen. Een stabiele psyche representeren de spastische vrouwen echter niet: in de loop van de cyclus gaan zij genadeloos ten onder. Is hun communicatie in de afgebeelde collage nog te volgen, in de volgende plaat worden de (in aantal toegenomen) zinnen onleesbaar en dringen de woorden de afbeelding binnen. Een bladzijde verder vinden we nog meer tekst, nu zelfs doorgekrast, en zo chaotisch dat het koppel er letterlijk van op de kop komt te staan. De cyclus besluit met twee collages waarin Oosterhoffs taal het tweetal letterlijk uit elkaar heeft gedreven. Op de beide pagina's is nog maar een helft van het duo te vinden, omringd door een grote hoeveelheid woorden waarin flarden herkend kunnen worden uit de cyclus 'ga even liggen en stond niet meer op'. Inderdaad klinkt die serie gedichten — voor zover ze althans leesbaar is — mee in 'wie trekt mijn dood lichaam uit bed?'. Ook hier wordt een subject uitgewist, en wel de linkerhelft van het uiteengerukte koppel. Ter afsluiting van het laatste gedicht roept zijn wederhelft hem toe, als ik tenminste goed lees: 'ga maar weg. Je betaak zit er op.' Hoewel deze verwensing ongrammaticaal is, kan in 'betaak' een contaminatie van 'taak' en 'bestaan' worden herkend. Voor de spierziektepatiënt aan de linkerkant blijkt in *handschreeuwkoor* geen plaats meer.

Zijn lotgenoot zien we nog wel terug, en wel in Oosterhoffs vierde cyclus, getiteld 'hand schreeuw koor' — op de spatiering na identiek aan de bundeltitel. Het gegeven van de schreeuw wordt in de drie gedichten waaruit deze bundelafdeling bestaat iconisch uitgebeeld: de dichter heeft zijn handschrift hier sterk uitvergroot, waardoor zijn hanenpoten letterlijk van de pagina's knallen. Veel leesbaars levert dat niet op: verder dan 'We kwamen verwilderd uit elkaar boven' en 'Sch-schrijf me in handschreeuw handschreeuwkoor' kwam ik niet. De rechterfiguur uit 'wie trekt mijn dood lichaam uit bed?' vinden we op de tweede pagina van de cyclus, waarop in het geheel geen tekst staat afgebeeld. Dit ontbreken van woorden komt logischerwijs voort uit de uitwissing van het linkerspiegelbeeld, zonder wiens 'betaak' zelfs onleesbare communicatie niet mogelijk is. De lezer die machteloos staat tegenover Oosterhoffs parkinsonletters kan op zijn minst nog op een zender rekenen.

## 3

In 'voor afstand gedacht', de derde afdeling van *handschreeuwkoor*, laat die zender nog het meest van zichzelf zien. De cyclus opent met twee

127 gedichten die niet veel leesbaarder zijn dan de andere pagina's in de bundel, maar wijkt radicaal af van de andere cycli omdat hier een 'leesbaar', niet-handgeschreven gedicht in is opgenomen:

Vannacht ging je rechtop zitten en je keek in me.  
Ik lag de muren en het dak te vervloeken.  
Ik ren van schuilhuisje naar schuilhuisje.  
Ik denk dat het kan en hij sprong.  
De veroordeelde riep zelf: 'Vuur!'

Je legt je hand op de onrustige kudde  
ver uit staan de ogen.

Maar wij zijn voor afstand gedacht,  
gebouwd en gebruikt.

Doe maar niet.

Doe maar niet, schat.

Ondanks het feit dat dit gedicht het herkenbare (en dus referentieel te lezen) beeld van een koppel in bed oproept, heeft de lezer het oosterhoffsiaans lastig. Dat komt met name door de moeilijk vatbare perspectiefwisselingen. De eerste drie regels zijn wat dat betreft overzichtelijk: de vermoedelijke partner van de ik-figuur gaat rechtop in bed zitten en dringt door in diens (gedachte)wereld. Indien we het 'ik' poeticaal gelijkstellen aan de dichter van *handschreeuwkoor*, is diens gedrag in de tweede regel goed voorstelbaar: de muren en het dak hebben met elkaar gemeen dat ze de openheid van een ruimte doorbreken. De radicale schetser van deze handschriftpoëzie moet niets hebben van dit soort begrenzingsen: hij wil het poetische experiment verder expanderen. Daarbij wenst hij zich niet te laten vangen: liever vlucht het lyrische ik in Oosterhoffs gedichten weg in wat in regel drie een 'schuilhuisje' wordt genoemd. De ondergang van de ik-figuur in 'ga even liggen en stond niet meer op' kan met dat adagium in verband worden gebracht.

Hoewel de schuilhuisjes een thema aansnijden dat in *handschreeuwkoor* een grote rol speelt, veroorzaken ze in de context van dit specifieke gedicht een paradox. De ik-figuur mag dan wel een hekel hebben aan muren en daken, hij schuilt intussen wel in huisjes waarin deze aangetroffen kunnen worden. Terwijl de strofe hier nog subtiel ontspoot, wordt bij de vierde regel de verwarring — vooral door de vluchtige perspectiefwisselingen — bij de lezer compleet. Want wat denkt de ik-figuur dat kan? Wie is de 'hij'? Wordt daarmee op 'de veroordeelde' gedoeld? En zo ja, welk verband is er dan tussen het springen en het feit dat er om vuur gevraagd wordt?



Een antwoord op deze vragen blijft uit, zoals het begrip in *handschreeuwkoor* vaker uitblijft. Het is dan ook verleidelijk de tweede strofe op de lezer te betrekken, die zijn hand legt op de volgekladde pagina's die Oosterhoff metaforisch als een 'onrustige kudde' aanduidt. Die kudde probeert de lezer met de ogen 'ver uit' te hoeden, maar in strofe drie wordt hem duidelijk dat dit vergeefs is: de 'wij' waarin het 'ik' en de 'je' opgaan, zijn ernaar gemodelleerd (gedacht, gebouwd en gebruikt) om op afstand te blijven. Ze kunnen dan ook niet nader tot elkaar komen: een horizonversmelting in de zin van Gadamer, waarin het interpreterende subject samenvloeit met het tekstuele object, is bedoeld om uit te blijven. De dichter gebiedt dan ook: 'Doe maar niet. // Doe maar niet, schat.' Dat bevel treft niet alleen de bedpartner van de ik-figuur, die in diens warrige gedachtewereld kijkt, maar tegelijkertijd ook de lezer die probeert tot de kern van Oosterhoffs handschrift door te dringen.

Net als 'ga even liggen en stond niet meer op', 'wie trekt mijn dood lichaam uit bed?' en 'hand schreeuw koor' onderstreept 'voor afstand gedacht' het thema van de stuklopende communicatie tussen gedicht en lezer/subject. Hier wordt echter ook expliciet het thema van de volmaakte aangesneden. Zoals ik eerder met Jos Joosten en Thomas Vaessens opmerkte, verafschuwt Oosterhoff het 'volmaakte' gedicht. Experimenteerde hij in *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* nog met doorhalingen en handgeschreven toevoegingen in gedrukte gedichten, in *handschreeuwkoor* speelt hij een spel met het concept van het handgeschreven 'origineel'. In 'voor afstand gedacht' vinden we twee nauwelijks leesbare varianten van het zojuist besproken gedicht, die in het licht van de gedrukte letters opeens leesbaar worden. Bij nadere beschouwing blijken er echter grote verschillen te bestaan tussen de handgeschreven varianten en het uiteindelijk gedrukte gedicht. Zo is de strofe 'Maar wij zijn voor afstand gedacht, / gebouwd en gebruikt.' niet te vinden in de handgeschreven originelen, roept de veroordeelde in de tweede variant naast 'vuur' ook 'water' en 'vrijheid', en luidt de openingsregel van de tweede strofe in het eerste 'origineel':

granaat

Je legt je hand/zacht op de onrustige kudde

Door twee varianten van het uiteindelijk gedrukte gedicht op te nemen, laat Oosterhoff zien dat in die ogenschijnlijk volmaakte versie inhoud vernietigd is. Het meest perfecte, want goed leesbare gedicht in *handschreeuwkoor* blijkt in die zin niet 'af', omdat het simpelweg niet klopt. De lezer die (ongeveer op de helft van de bundel) houvast dacht te vinden in een gedrukt gedicht, wordt daarmee wederom met zijn neus op de feiten gedrukt.

Oosterhoffs experiment culmineert in de vijfde en laatste bundelafdeling, getiteld 'avia pieridum'. Hier zijn de bladzijdes werkelijk vol gepriegeld, inclusief doorhalingen en gekras met een viltstift. De titel van dit bonte werkstuk is ontleend aan Lucretius, die het vierde boek van zijn *De rerum natura* aldus inzet: 'Avia Pieridum peragro loca nullius ante / trita solo.' In de vertaling van Piet Schrijvers: 'Ik zwerf in afgelegen, door geen voet betreden, / domeinen van de muzen.' Deze regel, die via de bundel-titel (die soms ook te ontcijferen valt in enkele gedichten) in het leven wordt geroepen, kan moeiteloos worden doorgetrokken naar Oosterhoffs activiteit in *handschreeuwkoor*: zijn radicale experiment leidt ook deze dichter naar een poetisch domein dat niemand eerder betreden had.

De verwijzing naar Lucretius is in meerdere opzichten betekenisvol. De woorden 'avia pieridum' ontleen hun bekendheid weliswaar aan het vierde boek van *De rerum natura*, maar de eerste vijftientig regels daarvan zijn bijna volledig ontleend aan een apologie van de dichtkunst in het eerste boek van Lucretius' werk. Dit zelfreferentiele karakter van *De rerum natura* is onveranderlijk van toepassing op *handschreeuwkoor*, waarin de bundelafdelingen elkaar regelmatig citeren. Regels uit 'ga even liggen en stond niet meer op' vinden we bijvoorbeeld terug in alle andere bundelafdelingen, op 'van afstand gedacht' na. Interessant is dat

Schrijvers in zijn inleiding op Lucretius' vierde boek schrijft dat het hergebruik van eerdere tekstpassages in diens werk suggereert dat de dichter zijn tekst niet zelf heeft kunnen voltooien. Hij meent dat anderen na het overlijden van Lucretius de gaten in diens werk met eerder geschreven verzen hebben opgevuld. Een dergelijke hypothese over de feitelijke onvoltooidheid van *De rerum natura* zal de dichter Oosterhoff fascineren in zijn strijd tegen de volmaaktheid van een poetische tekst.

Wie Lucretius' vierde boek leest, ziet meer parallellen met *handschreeuwkoor*. Het boek handelt voor een groot deel over de menselijke waarneming, een thema dat ook Oosterhoff aansnijdt door zijn intensieve beroep op het kijkvermogen van zijn lezers. Beide dichters vestigen bovendien de aandacht op het fenomeen van de spiegel: Lucretius door een analyse waarin hij dat fenomeen probeert te begrijpen, Oosterhoff via het aan elkaar gespiegelde koppel in 'wie trekt mijn dood lichaam uit bed?'.

Zijn sectie over gezichtsbedrog besluit Lucretius met een bijzonder juiste constatering: 'nihil aegrius est quam res secernere apertas / ab dubiis, animus quas ab se protinus addit'. Dit prachtige Latijn vertaalde Schrijvers treffend met:

niets is moeilijker dan waarneming te scheiden  
van onzekerheden in gedachten toegevoegd.

130 Deze regels verwoorden het lot van de lezer van *handschreeuwkoor*, die gedwongen wordt tot het ultieme lezen als ‘structuur ervaren’. In deze bundel van Oosterhoff valt weliswaar veel te zien — van uitgewiste subjecten en gevechten tegen volmaaktheid tot verwijzingen naar Lucretius en een fascinatie voor lichamelijke gebreken — maar als het eropaan komt, zijn dat ook maar spartelbewegingen van een interpreet die probeert vat te krijgen op de grotendeels onleesbare pagina’s die hij voorgeschoteld krijgt. Uiteindelijk gaan zijn waarneming en zijn interpretaties door elkaar lopen en doet de lezer meer dan kijken alleen, maar hij zal zich erbij moeten neerleggen dat zijn interpretaties slechts onzekerheden zijn die hij in gedachten aan Oosterhoffs gekras heeft toegevoegd. Zo parasiteert deze poezie daar waar de dichter haar hebben wil: in ons arm interpreterend brein.